

O violão de Toninho Horta no disco “Sem Você”

Aspectos técnicos de dois *takes* da canção “Ela é Carioca”¹

Éder David Alves Fernandes² | Raphael Ferreira da Silva³

Universidade Federal de Uberlândia | Brasil

Resumo: Neste artigo, buscamos compreender algumas das técnicas empregadas por Toninho Horta na função de violonista acompanhador, notadamente em sua atuação no disco “Sem Você” (Omagatoki, 1995), realizado em parceria com a cantora Joyce Moreno. Por meio da análise de duas versões da canção “Ela é Carioca”, investigamos quatro elementos presentes nas duas performances, a saber: 1) reharmonização; 2) manipulação da forma; 3) levadas rítmico-harmônicas ao violão; 4) estratégias de resolução de problemas de ordem técnico-instrumental. Na reflexão empreendida, sublinhou-se o quarto item como característica da execução de Horta que pode indicar novas perspectivas sobre os recursos idiomáticos do violão.

Palavras-chave: Horta, Toninho; violão; performance musical; harmonia; música brasileira popular.

¹ *Toninho Horta’s guitar performance on the album “Sem Você”: technical aspects of two takes of the song “Ela é Carioca”*. Submetido em: 19/09/2018. Aprovado em: 07/04/2019.

² Possui graduação em Licenciatura em Música/Habilitação em Violão pela Universidade Federal de Uberlândia (2017). Em 2012 foi premiado em 1º lugar no Concurso de Violão do Conservatório Estadual de Música ‘Cora Pavan Capparelli’ (Uberlândia/MG). Atualmente é professor no Conservatório Estadual de Música ‘Renato Frateschi’ (Uberaba/MG) e atua como instrumentista e arranjador. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9348-9076>. E-mail: ederdavid.mus@gmail.com.

³ É saxofonista, e tem como principais áreas de atuação música popular, improvisação, composição, arranjo e práticas interpretativas. Doutor e Mestre em Música pela Unicamp; Licenciado em Música pela USP. Atualmente é professor da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), onde atua na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Música. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2127-6287>. E-mail: raphaelphferreira@gmail.com.

Abstract: In this article, we aimed to understand some of the techniques employed by Toninho Horta in the role of accompanying guitarist, notably in his performance on the album “Sem Você” (Omagatoki, 1995). Through analysis of two versions of the song “Ela é Carioca” that appear on the album, we investigated four elements present in the two performances, namely: 1) reharmonization; 2) alteration of musical form; 3) rhythmic grooves on guitar; 4) technical-instrumental issues-solving strategies. In the reflection undertaken, the fourth item was highlighted as characteristic of Horta’s execution which may indicate new perspectives on the idiomatic resources of the guitar.

Keywords: Horta, Toninho; guitar; music performance; harmony; Brazilian popular music.

* * *

Procuramos com este estudo explorar parte do *modus operandi* adotado por Toninho Horta em sua atuação como violonista acompanhador, nos concentrando em alguns dos mais salientes elementos técnico-musicais e técnico-instrumentais. Para tanto, partimos da tarefa de transcrever os dois *takes* da canção “Ela é Carioca” (Tom Jobim/Vinicius de Moraes) que constam no disco “Sem Você”, que Horta lançou em parceria com a cantora Joyce Moreno em 1995.

A ação de estudar dois *takes* de uma mesma música, com a mesma formação (duo violão e voz) e que constam no mesmo álbum se deu com vistas à possibilidade de comparar as versões, e poder identificar o quanto há de elaboração em tempo real, e o quanto há de elementos pré-programados nas performances.

Como apontam os trabalhos de pesquisadores que se debruçaram anteriormente sobre diferentes aspectos da atuação e obra de Toninho Horta (FONSECA, 1999; ALMEIDA, 2005; LACERDA, 2007; NICODEMO, 2009) o instrumentista tem exercido desde a década de 1960 o papel de músico acompanhador, tendo atuado como violonista e guitarrista ao lado de alguns dos principais intérpretes da canção popular no Brasil, como Milton Nascimento, Elis Regina, João Bosco e Chico Buarque, entre outros. Ainda que Horta não atue como *sideman* no álbum “Sem Você” – já que é colíder do trabalho, dividindo o protagonismo com a cantora Joyce Moreno – sua performance não deixa de ser baseada em procedimentos estandardizados da atuação violonística no contexto do acompanhamento na canção popular.

Observando por um prisma macro a performance de violonistas no referido contexto estético-musical, consideramos que o trabalho de Toninho Horta como instrumentista no disco mencionado se destaca frente a produções semelhantes. Via de regra, o papel do instrumentista não contempla tanta liberdade de atuação – seja na questão harmônica, seja na questão da interação com o(a) cantor(a) – como a constatada em “Sem Você”. Neste álbum, se destaca na execução de Moreno e Horta a “atmosfera” de improvisação (não no sentido de criação melódica instantânea sobre um contexto harmônico pré-definido, mas sim de delimitação em tempo real do script musical como um todo).

1. REHARMONIZAÇÃO

Comparando os mesmos trechos de cada uma das duas versões de “Ela é Carioca”, constatamos que Toninho Horta emprega diferentes acordes em cada um dos *takes*. Ademais, à medida em que cada performance evolui, as reharmonizações se tornam mais constantes. Embora alguns trechos possuam a mesma progressão em ambos os *takes*, frequentemente as notas de tensão dos acordes são diferentes, bem como a abertura em que são executados, evidenciando o caráter improvisado da performance de Horta e Joyce.

A fim de elencar a reharmonização como elemento de destaque do estilo de Horta, comparamos os acordes empregados pelo músico à harmonia da primeira gravação de “Ela é Carioca”, realizada pelo grupo “Os Cariocas” em 1963, que elegemos como nossa “instância de representação do arranjo original” (ARAGÃO, 2001).

A versão do conjunto “Os Cariocas” foi estruturada com as seguintes seções: Introdução, Exposição, Ponte, Reexposição e Coda. Tomaremos como referência apenas as partes de Exposição e Reexposição, pois são as únicas que coincidem com as versões gravadas no disco “Sem Você”. Os acordes realçados nos quadros referentes à versão de Horta e Moreno indicam reharmonização.

Como pode-se notar no excerto 1 do *take* 1 (fig. 2), Horta executa um $A7(b13)$ logo após o $Bbm6$. Já no *take* 2 (fig. 3), no terceiro e quarto compassos desta passagem, o violonista toca os acordes de $Am6/9$, $Am7$, $AmMaj7$ e $Am7/9$ no ponto em que a versão de “Os Cariocas” contém apenas $D7$. Nota-se ainda que no início do último compasso do trecho o músico faz uso do acorde de $Dm9$ ao invés de $G9sus4$.

| CMaj⁷⁽⁹⁾ | Am⁷⁽⁹⁾ | D⁷⁽¹³⁾ | D^{7(b13)} D⁷ | Dm⁷⁽⁹⁾ | B^bm⁶ | D⁷⁽⁹⁾ | G⁷⁽⁹⁾_{sus} G^{7(b9)} |

Fig. 1 – Harmonia Exposição e Reexposição (A) – Versão “Os Cariocas” (excerto 1)⁴

| CMaj⁷⁽⁹⁾ | Am⁷⁽⁹⁾ | D⁷ D⁷⁽⁹⁾ | D⁶_{sus} D⁷⁽⁹⁾ | Dm⁷⁽⁹⁾ | B^bm⁶ A^{7(b13)} Am⁶ | // |
 | G⁷⁽⁹⁾_{sus} G^{7(b9)} G^{7(b9)}_{sus} |

Fig. 2 – Harmonia Exposição (A) – take 1 (excerto 1)

| CMaj⁷⁽⁹⁾ | Am⁷⁽⁹⁾ | Am⁶⁽⁹⁾ | Am⁷ Am^{7#} Am⁷⁽⁹⁾ | Dm⁷ | B^bm⁶ B^bm⁶⁽⁹⁾ | D⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾ | Dm⁷⁽⁹⁾ G⁷⁽⁹⁾

Fig. 3 – Harmonia Exposição (A) – take 2 (excerto 1)

No segundo trecho observado, no *take 1* (fig. 5) constata-se que no quarto compasso Horta toca Bb7/9 ao invés de Fm6; no penúltimo compasso desta passagem há ainda uma pequena alteração, já que o músico adiantou o G7 que há no compasso seguinte. No *take 2* (fig. 6), há apenas uma reharmonização, sendo a mesma que o instrumentista houvera realizado no *take 1*; a única diferença diz respeito à inversão encontrada, tendo sido utilizado Bb7/F.

Gm⁷ | C⁷⁽⁹⁾ | D⁷/F[#] | Fm⁶ | CMaj⁷⁽⁹⁾ B^{7(#9)} | B^bMaj⁷⁽⁹⁾ A^{7(#9)} | A^bMaj⁷⁽⁹⁾ | G^{7(#9)}

Fig. 4 – Harmonia Exposição e Reexposição (B) – Versão “Os Cariocas” (excerto 2)

| Gm⁷ | C⁷⁽¹³⁾ | D^{add9}/F[#] | B^{b7(9)} | C⁶⁽⁹⁾ B^{7(#9)(b13)} | B^{b7(9)(13)} A^{7(#9)(13)} | A^bMaj⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾ G^{7(#9)(13)} |
 | // G^{7(b13)} G^{7(#9)(b13)(no3)} |

Fig. 5 – Harmonia Exposição (B) – take 1 (excerto 2)

| Gm⁷ | C⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾_{sus} C^{7(b9)} | D⁷⁽⁹⁾/F[#] | B^{b7(9)/F} | CMaj⁷⁽⁹⁾ B^{7(#9)(b13)} | B^{b6(9)} A^{7(#9)(13)} |
 | A^bMaj⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾ | G^{7(#9)(13)} G^{7(#9)(b13)} |

Fig. 6 – Harmonia Exposição (B) – take 2 (excerto 2)

⁴ Todas figuras neste trabalho são de elaboração e autoria dos autores.

Na passagem a seguir, no *take 1* (fig. 8) observa-se que no primeiro compasso Horta executa o acorde de G#°7 antes de Am7/9. Outrossim, em comparação à gravação de “Os Cariocas”, o violonista antecipa o Am7/9 que há no compasso seguinte. Como na parte ‘A’ desta mesma seção de Exposição, se constata que o terceiro e quarto compassos – que contam com o acorde de D7 na “versão original” – contêm os acordes de Am6, Am7/9, AmMaj7(9) e Am6/9. Essa troca do D7 por Am (com variadas tensões disponíveis) irá ocorrer mais algumas vezes durante a performance, como pode-se notar no penúltimo compasso deste mesmo trecho.

No *take 2* (fig. 9), existem diversas semelhanças em relação ao *take 1*. Há o mesmo G#°7 anterior a Am7/9 (acorde que também se encontra antecipado em relação à versão de “Os Cariocas”). Há ainda, no terceiro, quarto e penúltimo compassos a substituição de D7 por Am (com variadas tensões disponíveis). Antes do compasso 3 o instrumentista toca o acorde de Eb7(b9/b13), e no último compasso utiliza os acordes de Dm7(9/11), G9sus4 e G7(b9).

| CMaj7(9) | Am7(9) | D7(13) | D7(b13) D7 | Dm7(9) | Bbm6 | D7(9) | G7(9)sus G7(b9) |

Fig. 7 – Harmonia Exposição e Reexposição (A') – Versão “Os Cariocas” (excerto 3)

| CMaj7(9) | G#°7 | Am7(9) | // | Am6 | Am7(9) | Am7+(9) | Am7(9) | Am6(9) | Dm7(9) | Bbm6 | Am6(9) |
 | G7(9)sus G7(9) G7 |

Fig. 8 – Harmonia Exposição (A') – *take 1* (excerto 3)

| C6(9) | G#°7 | Am7(9) | // | Eb7(b9)(b13) | Am6(9) | Am7(9) | Am7+(9) | Am7(9) | Am6(9) | Dm7(9) |
 | Bbm6 | Am6(9) | Am6 | Dm7(9)(11) | G7(9)sus G7(b9) |

Fig. 9 – Harmonia Exposição (A') – *take 2* (excerto 3)

No excerto 4, no primeiro compasso do *take 1* (fig. 11), Horta toca C7 no lugar de Gm7. O músico ainda substitui Fm6 por Bb7 (tanto em posição fundamental quanto invertido), como ocorre na parte ‘B’ desta mesma seção. No penúltimo compasso, logo após tocar CMaj7(9/13) o violonista executa BbMaj7(9/13) e AbMaj7(9/13), e por fim G7. Ao invés de CMaj7(#5), Toninho Horta escolheu G7 no compasso final deste trecho, acorde que “prepara” a nova seção, que se inicia com C6/9. Na versão de “Os Cariocas”, após o CMaj7(#5) há uma ponte de 16 compassos que prepara a seção seguinte.

No *take 2* (fig. 12), assim como no B' da seção de Exposição do *take 1*, há no primeiro compasso o acorde de C7; no quarto compasso, há Bb7 como substituto de Fm6, e no último compasso, G7 como preparação de uma nova seção (ao invés de CMaj7(#5)). No penúltimo compasso Horta toca AbMaj7(9/13) antecedendo C6, sendo que na versão do grupo “Os Cariocas” há apenas CMaj7.

$$| \text{Gm}^7 | \text{C}^{7(9)} | \text{D}^7/\text{F}\# | \text{Fm}^6 | \text{CMaj}^{7(9)} \text{B}^{7(\#9)} | \text{B}^b\text{Maj}^{7(9)} \text{A}^{7(\#9)} | \text{CMaj}^{7(9)} | \text{CMaj}^{7(\#5)} |$$

Fig. 10 – Harmonia Exposição e Reexposição (B') – Versão “Os Cariocas” (excerto 4)

$$| \boxed{\text{C}^{7(9)}_{\text{sus}} } \boxed{\text{C}^{7(\text{add}4)} } \boxed{\text{C}^7_{\text{sus}} } | \text{C}^{7(9)}_{\text{sus}} \text{C}^{7(\text{b}9)(\#11)} | \text{D}^{7(9)}/\text{F}\# | \boxed{\text{B}^b7_{\text{sus}}/\text{F}\# } \boxed{\text{B}^b7(\text{b}13)} | \text{CMaj}^{7(9)(13)} \text{B}^{7(\#9)(13)} |$$

$$| \text{B}^b\text{Maj}^{7(9)(13)} \text{A}^{7(\#9)(13)} | \text{CMaj}^{7(9)(13)} \boxed{\text{B}^b\text{Maj}^{7(9)(13)}} \boxed{\text{A}^b\text{Maj}^{7(9)(13)}} | \boxed{\text{G}^{7(9)}_{\text{sus}}} \boxed{\text{G}^{7(\text{b}9)(13)}} |$$

Fig. 11 – Harmonia Exposição (Seção B') – *take 1* (excerto 4)

$$| \boxed{\text{C}^{7(9)}_{\text{sus}}} \boxed{\text{C}^{7(9)(13)}_{\text{sus}}} | // \text{C}^{7(9)} | \text{D}^7/\text{F}\# | \boxed{\text{B}^b7(9)(13)} | \text{CMaj}^{7(9)(13)} \text{B}^{7(\#9)(13)} | \text{B}^b\text{Maj}^{7(9)} \text{A}^{7(\#9)} |$$

$$| \boxed{\text{A}^b\text{Maj}^{7(9)(13)}} \text{C}^6 | \boxed{\text{G}^{7(\#9)(\text{b}13)(\text{no}3)}} | \boxed{\text{G}^{7(13)}} |$$

Fig. 12 – Harmonia Exposição (Seção B') – *take 2* (excerto 4)

No excerto a seguir, no *take 1* (fig. 14) nota-se a reharmonização do terceiro e quarto compassos, pontos em que Horta novamente ao invés de tocar D7 utiliza os acordes de Am6 e Am7. Já no *take 2* (fig. 15), se observa que no segundo compasso o músico toca Eb7(b13) como preparação do D7(9/13), e em seguida executa Am7, Am6 e Am6/9. Além disso, no antepenúltimo compasso, o instrumentista tocou Eb9 no lugar do Bbm6 presente tanto na versão de “Os Cariocas” quanto no *take 1*.

$$| \text{CMaj}^{7(9)} | \text{Am}^{7(9)} | \text{D}^{7(13)} | \text{D}^{7(\text{b}13)} \text{D}^7 | \text{Dm}^{7(9)} | \text{B}^b\text{m}^6 | \text{D}^{7(9)} | \text{G}^{7(9)}_{\text{sus}} \text{G}^{7(\text{b}9)} |$$

Fig. 13 – Harmonia Exposição e Reexposição (A) – Versão “Os Cariocas” (excerto 5)

$$| \text{C}^{6(9)} | \text{Am}^{7(9)} \text{Am}^7 | \boxed{\text{Am}^6} \boxed{\text{Am}^7} | \boxed{\text{Am}^{7(+9)}} \boxed{\text{Am}^6} | \text{Dm}^{7(9)} | \text{B}^b\text{m}^{6(9)} | \text{D}^{7(9)} | \text{G}^{7(9)(13)}_{\text{sus}} \text{G}^{7(9)} |$$

Fig. 14 – Harmonia Seção de Improvisação (A) – *take 1* (excerto 5)

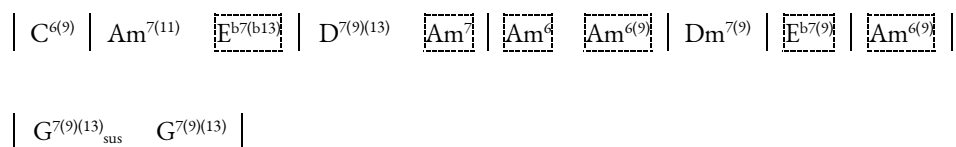


Fig. 15 – Harmonia Seção de Improvisação (A) – *take 2* (excerto 5)

No próximo trecho, no *take 1* (fig. 17), há reharmonizações no segundo e quarto compassos; no segundo compasso Toninho Horta utiliza $Db7(9/13)$ como preparação para $C7(9/13)$, e no quarto compasso há $Bb7(9/13)$ “no lugar” de $Fm6$. No *take 2* (fig. 18), novamente o músico usa $Db7$ para preparar $C7$, porém o $Db7$ é tocado um pouco antes do início do segundo compasso. Igualmente, há o uso do $Bb7(9/13)$ o invés de $Fm6$.



Fig. 16 – Harmonia versão Exposição e Reexposição (B) – Versão “Os Cariocas” (excerto 6)

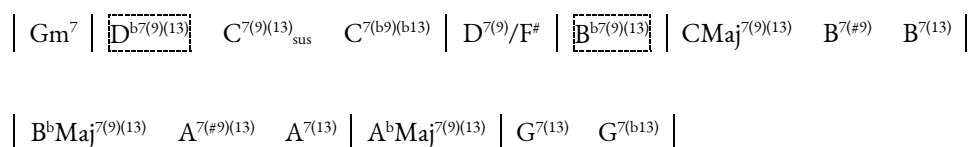


Fig. 17 – Harmonia Seção de Improvisação (B) – *take 1* (excerto 6)

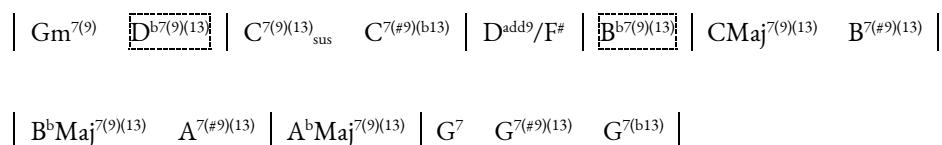


Fig. 18 – Harmonia Seção de Improvisação (B) – *take 2* (excerto 6)

No segmento abaixo, no *take 1* (fig. 20), no primeiro compasso Horta utiliza o acorde de $Eaddb9/G\#$ como preparação do $Am7(9)$; além disso, este último acorde encontra-se em ponto rítmico anterior ao da versão do grupo “Os Cariocas”, em que Am ocorre apenas no compasso seguinte. No segundo compasso há o acorde de $Eb7(b13)$ como preparação de $D7(9/13)$.

No *take 2* (fig. 21), Horta insere o acorde $Gadd9/B$ antes de $Am7$. Logo após, o violonista toca $Eb7(9/13)$ em preparação a $D7(9/13)$. No sexto compasso o músico toca $A7/9$ e $Eb7(b9/b13)$ antes de

Bbm6, formando assim uma sequência de acordes que possuem o mesmo intervalo de trítono em sua estrutura, a saber: Dó#(Ré_b) - Sol.



Fig. 19 – Harmonia Exposição e Reexposição (A') – Versão “Os Cariocas” (excerto 7)

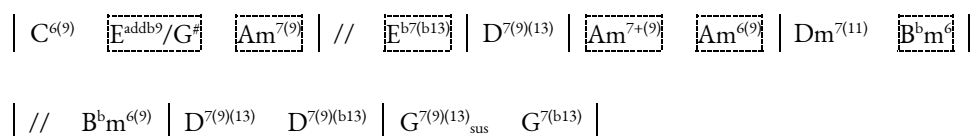


Fig. 20 – Harmonia Seção de Improvisação (A') – take 1 (excerto 7)

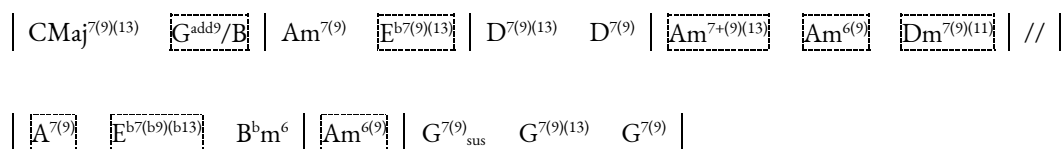


Fig. 21 – Harmonia Seção de Improvisação (A') – take 2 (excerto 7)

No próximo excerto, no primeiro compasso do *take 1* (fig. 23) Horta toca o acorde C7sus4(9/13) no lugar do Gm7 que consta na “instância de representação do arranjo original”. Do terceiro ao quinto compasso o músico toca os acordes de Ab7/Gb | B7 Bb7 | C; na versão do grupo “Os Cariocas” este mesmo fragmento conta com os acordes D7/F# | Fm6 | C. No sexto compasso, o instrumentista toca o acorde A7 como preparação do AbMaj7 do compasso seguinte. Para finalizar esta seção o músico toca Db7, que prepara o C6/9 que há no início da próxima seção.

No *take 2* (fig. 24), mais uma vez Toninho Horta utiliza o acorde de C7 no primeiro compasso. No quarto compasso o violonista substitui Fm6 por Bb7/9 e no penúltimo compasso, ao invés de tocar CMaj7 como na versão de “Os Cariocas”, escolhe AbMaj7 e B7(#9). Por fim, é utilizado o acorde de G7(b13) como prenúncio de uma nova seção.

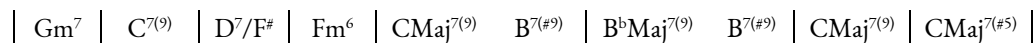


Fig. 22 – Harmonia Exposição e Reexposição (B') – Versão “Os Cariocas” (excerto 8)

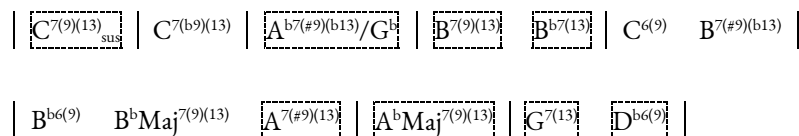


Fig. 23 – Harmonia Seção de Improvisação (B') – *take 1* (excerto 8)

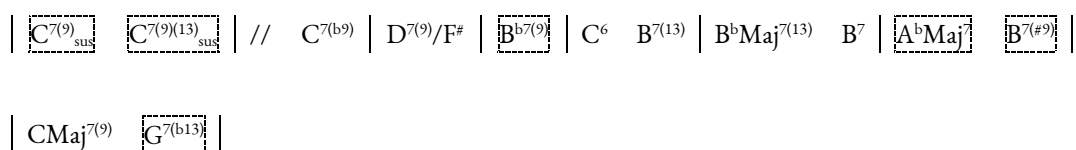


Fig. 24 – Harmonia Seção de Improvisação (B') – *take 2* (excerto 8)

No trecho a seguir constata-se que, no *take 1* (fig. 26), o violonista toca G#°7 para preparar Am7(9), sendo este último antecipado em relação à “instância de representação do arranjo original”. Igualmente, no segundo e quinto compassos os acordes de D7(9/13) e Bbm6 foram tocados antecipadamente em comparação à gravação de 1963. No quarto e sétimo compassos há Am (com variadas tensões disponíveis). O compasso final é preparado por Horta por meio da cadência Dm – G7, ao invés de apenas G7.

No *take 2* (fig. 27), do segundo para o terceiro compasso o músico toca o acorde de Eb7/9 como preparação de D7/9. Além disso, nos compassos 3, 4, 6 e 7 o músico utiliza Am (com variadas tensões disponíveis).

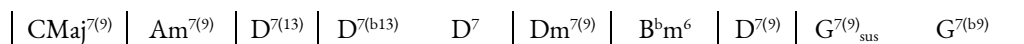


Fig. 25 – Harmonia Exposição e Reexposição (A) – Versão “Os Cariocas” (excerto 9)

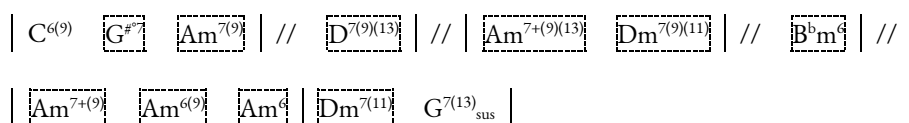


Fig. 26 – Harmonia Reexposição (A) – *take 1* (excerto 9)

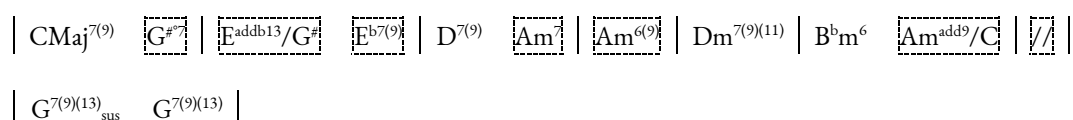


Fig. 27 – Harmonia Reexposição (A) – *take 2* (excerto 9)

Na versão do grupo “Os Cariocas” constata-se que em todas as partes B e B’ das seções, a cadência formada pelos acordes Gm – C7 nunca tem sua resolução em F. Como pode ser observado na figura 29, Toninho Horta difere sua versão da gravação de “Os Cariocas”, utilizando o acorde de F6/9 após a cadência. No quarto compasso o músico substitui Fm6 por Bb7(13) e, no penúltimo compasso toca G7(b9/13) um pouco antecipado em comparação à versão de 1963. No *take 2* (fig. 30), no primeiro compasso o violonista toca C7, e no quarto compasso há os acordes de Bb7sus/F e Bb7(9/13) em substituição ao Fm6 da versão do grupo “Os Cariocas”.

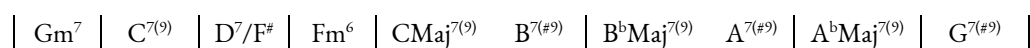


Fig. 28 – Harmonia Exposição e Reexposição (B) – Versão “Os Cariocas” (excerto 10)

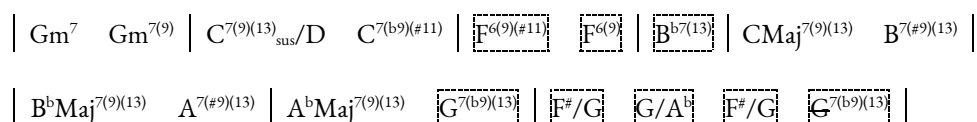


Fig. 29 – Harmonia Reexposição (B) – *take 1* (excerto 10)



Fig. 30 – Harmonia Reexposição (B) – *take 2* (excerto 10)

No primeiro compasso do excerto 11, como no A’ da reexposição do *take 1* (fig. 32), Horta toca Eaddb9/G# como preparação de Am7/9 que, igualmente, se encontra adiantado em relação à versão gravada pelo grupo “Os Cariocas”. No *take 2* (fig. 33), além do Eaddb9/G# como preparação de Am7/9 (que coincide com a harmonia utilizada no *take 1*), o violonista toca no segundo compasso o acorde de Eb7/9 e, na última reharmonização deste trecho, há Eb7(9)/Bb que funciona como preparação para D7(9/13).

| CMaj⁷⁽⁹⁾ | Am⁷⁽⁹⁾ | D⁷⁽¹³⁾ | D^{7(b13)} D⁷ | Dm⁷⁽⁹⁾ | B^bm⁶ | D⁷⁽⁹⁾ | G⁷⁽⁹⁾_{sus} G^{7(b9)} |

Fig. 31 – Harmonia Exposição e Reexposição (A') – Versão “Os Cariocas” (excerto 11)

| C⁶⁽⁹⁾ E^{addb9}/G[#] Am⁷⁽¹¹⁾ | Am⁷⁽⁹⁾ | Am⁶⁽⁹⁾ Am⁷⁺⁽⁹⁾⁽¹³⁾ Am⁶⁽⁹⁾ | // Am⁷⁺⁽¹³⁾ | Dm⁷⁽¹¹⁾ |
 | B^bm⁶ CMaj^{7(#11)} | F[#]m^{(b5)7} | G⁷⁽⁹⁾_{sus} G⁷⁽⁹⁾ G⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾ |

Fig. 32 – Harmonia Reexposição (A') – take 1 (excerto 11)

| CMaj⁷⁽⁹⁾ E^{addb9}/G[#] Am⁷⁽⁹⁾ | // E^{b7(9)} | Am⁶ D⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾_{sus} | D^{7(9)(#11)(13)} D⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾_{sus} D⁷⁽⁹⁾ |
 | Dm⁷⁽⁹⁾ | E^{b7(9)}/B^b | D⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾ | G⁷⁽⁹⁾_{sus} G^{7(b9)(13)} |

Fig. 33 – Harmonia Reexposição (A') – take 2 (excerto 11)

No *take 1* (fig. 35) do excerto 12, enquanto na versão de 1963 há um Fm6 no quarto compasso, Horta utiliza E7alt; no último compasso do trecho o violonista toca BbMaj7(9/13) e logo após, B7(#9), enquanto na versão de “Os Cariocas” há apenas CMaj7.

No *take 2* (fig. 36), no primeiro compasso há uma antecipação do acorde de C7 que originalmente consta apenas no segundo compasso. No quarto compasso, Horta utiliza Bb7(13) como substituto de Fm6. No penúltimo compasso verifica-se BMaj7 como um acorde de passagem para o B7, tendo somente a mudança de uma nota (Lá# - Lá) entre um acorde e outro; o B7 aparece como preparação do BbMaj7 que há a seguir. No último compasso, depois de BbMaj7, há os acordes de Am7 e G7, que funcionam como preparação para a próxima seção.

| Gm⁷ | C⁷⁽⁹⁾ | D⁷/F[#] | Fm⁶ | CMaj⁷⁽⁹⁾ B^{7(#9)} | B^bMaj⁷⁽⁹⁾ B^{7(#9)} | CMaj⁷⁽⁹⁾ | CMaj^{7(#5)} |

Fig. 34 – Harmonia Exposição e Reexposição (B') – Versão “Os Cariocas” (excerto 12)

| Gm⁷ | C⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾_{sus} C⁷⁽⁹⁾ | D^{add9}/F[#] | E⁷_{alt} | CMaj⁷⁽¹³⁾ B^{7(#9)(13)} | B^bMaj⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾ B^{7(b9)} | CMaj⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾ |
 | B^bMaj⁷⁽⁹⁾⁽¹³⁾ B^{7(#9)} |

Fig. 35 – Harmonia Reexposição (B') – take 1 (excerto 12)

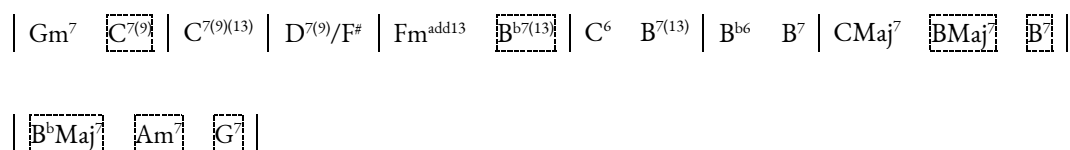


Fig. 36 – Harmonia Reexposição (B') – *take 2* (excerto 12)

Ao observar os dois *takes* de “Ela é Carioca”, é possível constatar a recorrência de algumas escolhas harmônicas de Toninho Horta. O músico utiliza de maneira constante as funções de subV, vii^o e cadências ii – V para preparar acordes e seções. É possível verificar ainda o emprego de acordes de empréstimo modal, e substituições pouco ortodoxas, como por exemplo o acorde de F6/9 em substituição a D7/F#, encontrado na parte ‘B’ da reexposição do *take 1*.

2. FORMA E “DENSIDADE HARMÔNICA”

Ambas versões de “Ela é Carioca” são estruturadas do seguinte modo: Introdução, Exposição, Seção de Improvisação, Reexposição e Coda, sendo que Exposição, Seção de Improvisação e Reexposição seguem a forma A, B, A', B'.

A maneira como Horta manipula a densidade harmônica⁵, utilizando acordes mais ou menos densos em determinados “pontos chave” da canção, acaba por delimitar as seções da forma, sugerindo seu início ou encerramento. A seguir, apresentamos alguns exemplos da utilização deste recurso pelo violonista.

No *take 1*, citamos como exemplo de manipulação da densidade harmônica o desfecho da música (fig. 37), ponto em que Horta diminui a densidade harmônica, em comparação às tétrades e pêntades que predominavam na música até então.

⁵ Elegemos a noção de “densidade harmônica” para nos referirmos à quantidade de notas diferentes com as quais um acorde é elaborado. Seguindo esta linha de pensamento, tétrades são harmonicamente mais “densas” do que tríades, por exemplo.

Fig. 37 – Compassos finais da Coda (c. 126 ao 130 – *take 1*).

No *take 2*, no quarto compasso da introdução (fig. 38), o músico utiliza pêntades em contraste às melodias em terças que tocou até o terceiro compasso. O contraste na “densidade” sinaliza a transição à nova seção, além de indicar a Moreno sua entrada na melodia, que se dá no compasso seguinte.

Fig. 38 – Introdução (c. 1 ao 4 – *take 2*)

No final do B’ da reexposição do *take 2* (fig. 39), há uma repentina substituição de tétrades por tríades, diminuição da densidade harmônica que indica o término da seção.

Fig. 39 – Final do B’ da reexposição (c. 97 ao 100 – *take 2*)

Além destas variações de densidade harmônica que de alguma forma podem ser consideradas deliberadas, observa-se que Horta, na seção de improvisação do *take 2*, utiliza deste recurso como uma maneira de conduzir a estrutura formal desta parte. O músico opta por elaborar grande parte do A por meio de tétrades; o B e o A’ com uma sonoridade ainda mais densa, a partir de pêntades; o B’ é elaborado quase que somente por meio de tétrades. É possível ainda notar a utilização de tétrades no início do A da seção de improvisação (fig. 40); nos compassos finais do mesmo A (fig. 41) há pêntades que seguirão até o início do B’ da seção de improvisação (fig. 42):



Fig. 40 – Início do A da seção de improvisação (c. 36 ao 38 – *take 2*)



Fig. 41 – Compassos finais do A da seção de improvisação (c.42 ao 44 – *take 2*)



Fig. 42 – Compassos iniciais do B' da seção de improvisação (c. 61 ao 63 – *take 2*)

Como pode ser observado na figura 43, após os três compassos iniciais do B', Horta escolhe tétrades para encerrar a seção:

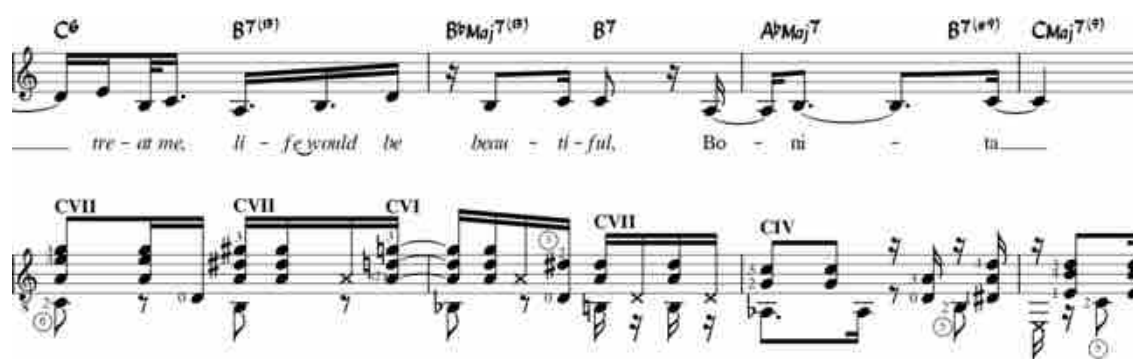


Fig. 43 – Compassos finais da seção de improvisação (c. 65 ao 68 – *take* 2)

Desta forma, consideramos que a variação de densidade harmônica da seção de improvisação do *take* 2 pode ser mais facilmente compreendida por meio da ilustração abaixo (fig. 44):

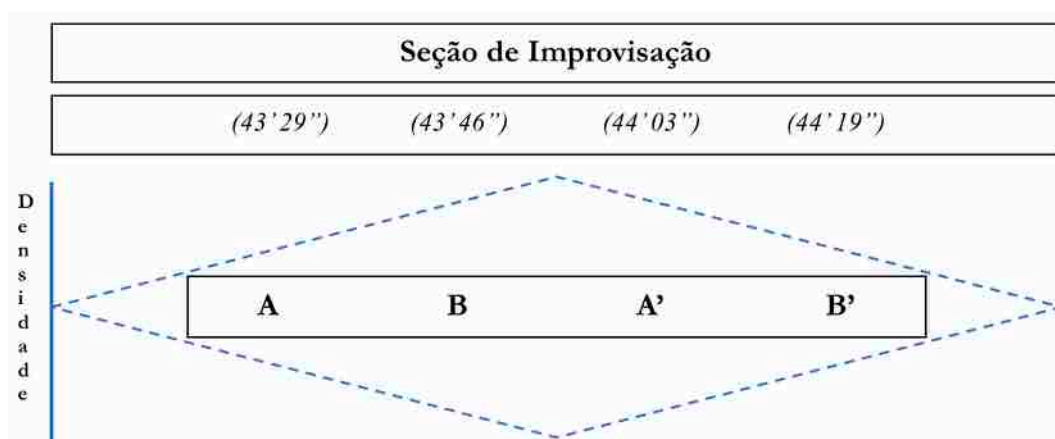


Fig. 44 – Gráfico ilustrativo acerca da variação da “densidade harmônica” ao longo da seção de improvisação do *take* 2.

3. LEVADAS RÍTMICO-HARMÔNICAS AO VIOLÃO

Na maneira estandardizada de execução ao violão de levadas rítmico-harmônicas (e.g. *grooves*) dos gêneros samba e bossa-nova, há uma polirritmia implícita; executa-se com os dedos indicador, médio, anular e mínimo da mão direita (abreviados como i, m, a, c⁶) um determinado padrão rítmico e outro com o polegar. Nas performances de Horta que transcrevemos e analisamos, o músico se utiliza de tal recurso, o manipulando de diversas maneiras. Apresentamos nas figuras 45 e 46 as células rítmicas formadas pelos dedos i, m, a, c na exposição do tema de ambos os *takes*. As partes A, A', B e B' desta seção contêm, sobretudo, células rítmicas que se iniciam com duas colcheias ou duas semicolcheias e colcheia:

⁶ Utilizaremos a letra c para representar o dedo mínimo. “Quando se pretende grafar este dedo, utilizado normalmente para os rasgueados, escreve-se a letra c, proveniente do vocábulo espanhol chico, cujo significado é: pequeno, menor” (Wiese, 2010: 697).



Fig. 45 – Padrão rítmico em que o primeiro tempo do compasso tem duas colcheias



Fig. 46 – Padrão rítmico em que o primeiro tempo do compasso tem duas semicolcheias e uma colcheia

A seguir, expomos os três padrões rítmicos mais recorrentes na exposição do tema, executados com o dedo polegar (dedo que usualmente toca a nota mais grave dos acordes):



Fig. 47 – Padrão rítmico executado com o polegar (1)



Fig. 48 – Padrão rítmico executado com o polegar (2)

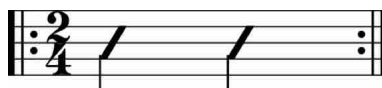


Fig. 49 – Padrão rítmico executado com o polegar (3)

Desta forma, usualmente Horta utiliza diferentes figuras rítmicas no polegar *versus* dedos i, m, a, c. No entanto, há pontos em que as células rítmicas executadas pelo polegar se assemelham às tocadas com os dedos i, m, a, c, como no exemplo a seguir:

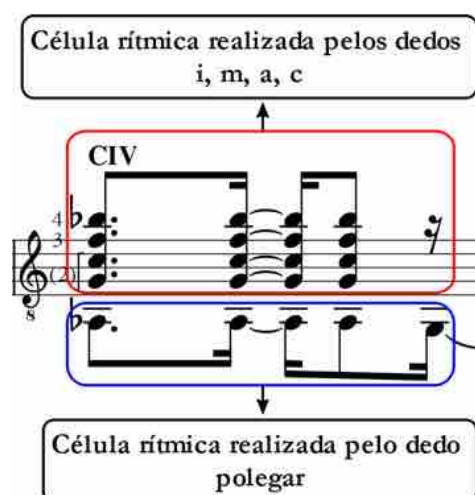


Fig. 50 – Trecho retirado do B da exposição do *take* 2 (c. 19)

3.1. PADRÕES RÍTMICOS COM OS DEDOS i, m, a, c

Dentre os diversos padrões rítmicos usados pelo músico em suas levadas encontradas nos *takes* 1 e 2, observamos que aqueles realizados com os dedos indicador, médio, anular e mínimo são variações – com distintos graus de “proximidade” – do seguinte padrão:



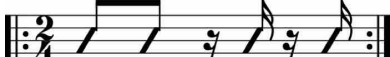





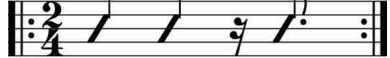


Fig. 51 – Padrão rítmico mais utilizado por Horta

Este padrão rítmico está presente em 27 dos 132 compassos existentes no *take* 1 (20%) e em 24 dos 117 compassos que compõem o *take* 2 (20%). Elaboramos dois quadros com as variações mais próximas desse padrão, presentes em ambos os *takes*. Sublinhamos que apenas no segundo tempo de cada uma destas variações há alterações rítmicas; enquanto no primeiro tempo há sempre duas colcheias – podendo a primeira delas ser uma pausa – no segundo tempo há outras figuras rítmicas.

No *take* 1 Toninho Horta realizou 8 tipos de variações do padrão rítmico apresentado anteriormente, e as utilizou em 21 compassos; somando a isto os 27 compassos em que há o padrão rítmico mais usado, chega-se a um total de 48 compassos (36% do *take*) com padrões rítmicos iniciados com duas colcheias no primeiro tempo.

No *take 2* o músico elaborou 11 variações do padrão rítmico da figura 51, distribuídas em 25 compassos; somando a isto os 24 compassos em que o músico toca o padrão rítmico mais recorrente, chega-se a um total de 49 compassos (41% do *take*) com padrões rítmicos iniciados com duas colcheias no primeiro tempo. Fica evidenciado, portanto, que tal padrão é predominante em ambos os *takes*.

Padrão rítmico mais recorrente <i>Take 1</i>	Quantidade de compassos em que cada padrão rítmico ocorre
	27
Variações	
1 	5
2 	5
3 	3
4 	3
5 	2
6 	1
7 	1
8 	1

Tab. 1a – Padrão rítmico mais recorrente *Take 1*

Padrão rítmico mais recorrente <i>Take 2</i>	Quantidade de compassos em que cada padrão rítmico ocorre	
	24	
Variações		
1		7
2		4
3		3
4		3
5		2
6		1
7 ⁷		1
8		1
9		1
10		1
11		1




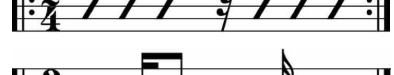
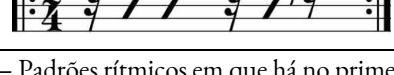
Tab. 1b – Padrão rítmico mais recorrente *Take 2*

Os padrões rítmicos elencados a seguir possuem estrutura distinta da apresentada anteriormente. Os organizamos em dois grupos: a) os que têm no primeiro tempo duas semicolcheias e uma colcheia; b) os que têm no primeiro tempo semicolcheia, colcheia e semicolcheia.







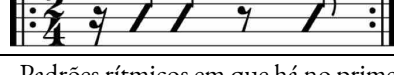

No *take 1*, em 17 compassos há padrões rítmicos iniciados com duas semicolcheias e uma colcheia no primeiro tempo; no *take 2*, tais padrões são encontrados em 24 compassos. Sublinhamos o fato de que o

⁷A polirritmia constatada no segundo tempo se dá apenas com os dedos (i, m, a, c). As figuras rítmicas com haste para baixo se tratam de uma forma de deixar mais evidente a polirritmia presente no compasso, e não uma indicação de notas do baixo que normalmente são tocadas com o polegar.

primeiro padrão apresentado nas tabelas 2a e 2b destaca-se nos dois *takes*, sendo um dos mais tocados por Horta.











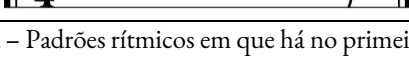
Padrão Rítmico	Quantidade de compassos em que cada padrão rítmico ocorre
	13
	1
	1
	1
	1

Tab. 2a – Padrões rítmicos em que há no primeiro tempo duas semicolcheias e uma colcheia *Take 1*









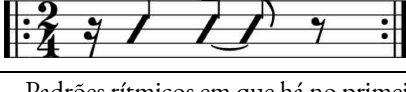
Padrão Rítmico	Quantidade de compassos em que cada padrão rítmico ocorre
	10
	5
	3
	2
	1
	1
	1
	1

Tab. 2b – Padrões rítmicos em que há no primeiro tempo duas semicolcheias e uma colcheia *Take 2*

As tabelas 3a e 3b tratam de padrões rítmicos em que há no primeiro tempo semicolcheia, colcheia e semicolcheia. No *take 1* são encontrados em 20 compassos; no *take 2* estão presentes em 10 compassos.





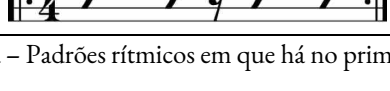
Padrão Rítmico	Quantidade de compassos em que cada padrão rítmico ocorre
	4
	3
	3
	2
	1
	1
	1
	1
	1
	1
	1

Tab. 3a – Padrões rítmicos em que há no primeiro tempo semicolcheia, colcheia e semicolcheia *Take 1*

Padrão Rítmico	Quantidade de compassos em que cada padrão rítmico ocorre
	1
	1
	1
	1
	1
	1
	1
	1
	1

Tab. 3b – Padrões rítmicos em que há no primeiro tempo semicolcheia, colcheia e semicolcheia *Take 2*

As tabelas 4a e 4b tratam de padrões rítmicos em que há no primeiro tempo colcheia pontuada e semicolcheia. No *take 1* estão presentes em 12 compassos; no *take 2* são encontrados em 9 compassos.

Padrão Rítmico	Quantidade de compassos em que cada padrão rítmico ocorre
	4
	3
	3
	1
	1

Tab. 4a – Padrões rítmicos em que há no primeiro tempo colcheia pontuada e semicolcheia *Take 1*

Padrão Rítmico	Quantidade de compassos em que cada padrão rítmico ocorre
	4
	3
	2

Tab. 4b – Padrões rítmicos em que há no primeiro tempo colcheia pontuada e semicolcheia *Take 2*

4. ESTRATÉGIAS DE RESOLUÇÃO DE PROBLEMAS DE ORDEM TÉCNICO-INSTRUMENTAL

4.1. Elaboração e execução de pêntades

Na performance de Horta ao violão, as pêntades são formadas, na maioria das vezes, a partir da utilização de pestana⁸ com dedos 2, 3 ou 4 ou do uso de cordas soltas⁹. Outro ponto que deve ser destacado é que o músico utiliza os cinco dedos da mão direita para tocar estes acordes, e embora esta técnica seja pouco usual entre os violonistas (MAIA, 2007; WIESE, 2010), tal recurso aparece como ferramenta recorrente em sua performance. Listamos a seguir 8 exemplos da utilização de tais recursos nos fonogramas abordados, sendo dois exemplos com cada formação de pêntade (pestana com dedo 2, pestana com dedo 3, pestana com dedo 4 e cordas soltas).



Fig. 52 – Pêntade formada pelo uso da pestana com dedo 2. Compasso 72 (B' da seção de improvisação - *take 1*)

⁸ As pestanas realizadas com os dedos 2, 3 ou 4 estão indicadas pelos números 2, 3 ou 4 entre parênteses, enquanto que a pestana com dedo 1 - esta que é amplamente utilizada entre violonistas - está representada apenas por números romanos antecedidos pela letra 'C', por exemplo: se deparamos com a escrita CVI, significa que o músico fez uma pestana com dedo 1 na Casa VI do violão.

⁹ Procedimento em que o instrumentista toca simultaneamente notas presas e soltas para executar um acorde.

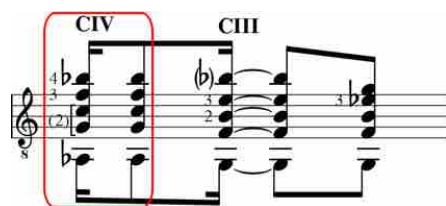


Fig. 53 – Pêntade formada pelo uso da pestana com dedo 2. Compasso 4 (Introdução - *take 2*)

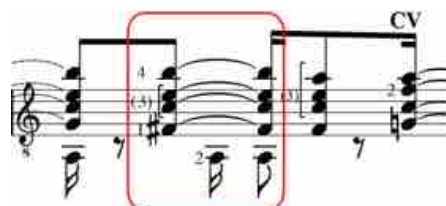


Fig. 54 – Pêntade formada pelo uso da pestana com dedo 3. Compasso 65 (A' da seção de improvisação - *take 1*)

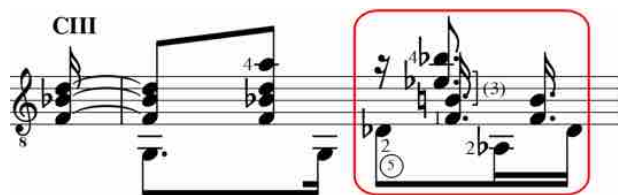


Fig. 55 – Pêntade formada pelo uso da pestana com dedo 3. Compasso 45 (B da seção de improvisação - *take 2*)

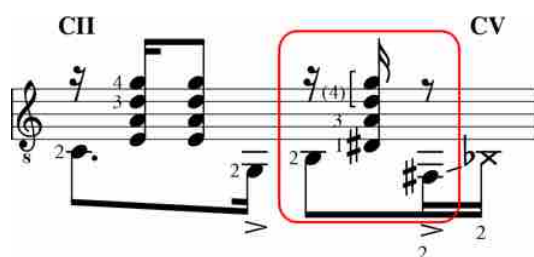


Fig. 56 – Pêntade formada pelo uso da pestana com dedo 4. Compasso 74 (B' da seção de improvisação - *take 1*)

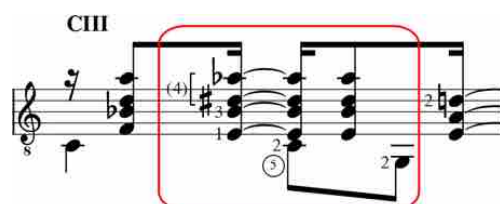


Fig. 57 - Pêntade formada pelo uso da pestana com dedo 4. Compasso 46 (B da seção de improvisação - *take 2*)



Fig. 58 – Pêntades formadas pelo uso de cordas soltas. Compasso 32 – (A' da exposição *take 1*)

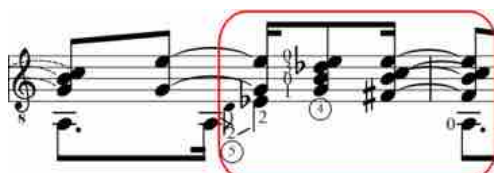


Fig. 59 – Pêntades formadas pelo uso de cordas soltas. Compassos 22 e 23 (A' da exposição – *take 2*)

4.2 Chord melody

Observamos que, além da utilização de pestanas com dedos 2, 3 ou 4 e o uso de cordas soltas servirem para a formação de pêntades, Horta emprega tais ferramentas na elaboração de *chord melodies* que se contrapõem à melodia cantada por Joyce Moreno.

Os próximos dois excertos apresentados tratam da utilização de pestana com dedo 2 (figuras. 60 e 61). Caso Horta não tivesse utilizado tal recurso, não teria sido possível tocar os acordes com todas as notas que ali constam; isto ocorre pois em nenhum outro ponto da escala do violão há a possibilidade de formar tais acordes, a não ser nas posições utilizadas pelo músico.



Fig. 60 – Trecho retirado do B' da seção de improvisação (c. 72 e 73 – *take 1*)

The image shows a musical score for guitar. The top staff contains the vocal line with lyrics: "mes-ma luz, ve-jo o mes-mo céu Ve-jo mes-mo mar, o mes-mo mar... Meu". Above the staff are chords: C^{Maj}7(9), B7(9)(11), B^b7, A7(9)(11), A^{Maj}7(9)(11), G7(9)(11), and G7(9)(11). The bottom staff shows the guitar accompaniment. A red box highlights a section of the guitar part, labeled "CIV", which is a chord melody. The notes in this section are G4, B4, D5, and G5.

Fig. 61 – Trecho retirado do B da exposição (c. 17 ao 20 – *take* 2)

Nos dois trechos apresentados a seguir (figuras 62 e 63), é possível observar a criação de *chord melodies* por meio de utilização da pestana com o dedo 3.

The image shows a musical score for guitar. The top staff contains the vocal line with lyrics: "pa bô... pa ma ra rô da nai ô nô nô dó na nã - nhô nou ô". Above the staff are chords: A^{Maj}7+, A^{Maj}6, D^{Maj}7(9), B^bM⁶, D^{Maj}7(9), and D7(9). The bottom staff shows the guitar accompaniment. A red oval highlights a section of the guitar part, labeled "CIV", which is a chord melody. The notes in this section are G4, B4, D5, and G5.

Fig. 62 – *Chord melody* criado com auxílio da pestana com dedo 3. Trecho do A da seção de improvisação (c. 49 ao 52) do *take* 1

The image shows a musical score for guitar. The top staff contains the vocal line with lyrics: "Nem ninguém tem ca-ri-nho as". Above the staff are chords: D^{Maj}7, B^bM⁶, and B^bM⁶. The bottom staff shows the guitar accompaniment. A red box highlights a section of the guitar part, labeled "CIV", which is a chord melody. The notes in this section are G4, B4, D5, and G5.

Fig. 63 – *Chord melody* criado com auxílio da pestana com dedo 3. Trecho retirado do A da exposição (c. 8 ao 10 – *take* 2)

Nas passagens a seguir (figuras 64 e 65), observa-se que o uso da pestana com dedo 4 possibilitou a Horta a movimentação do *chord melody* sem precisar suprimir notas dos acordes.

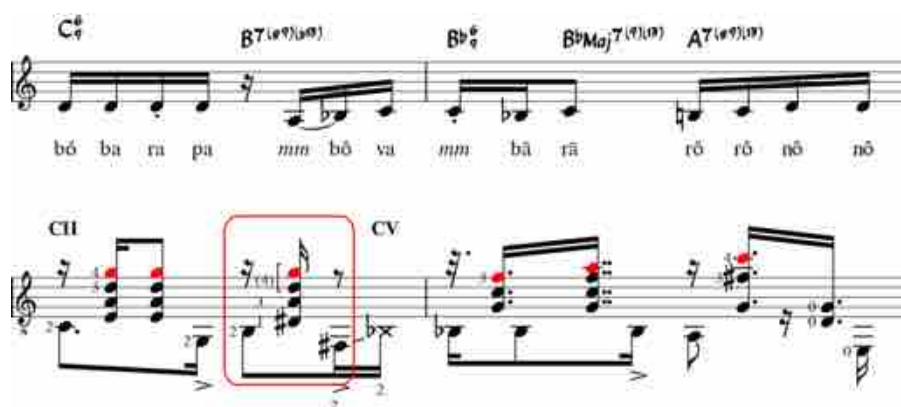


Fig. 64 – *Chord melody* criado – por meio do auxílio da pestana com dedo 4 – em relação à melodia executada pela cantora. Trecho do B' da seção de improvisação (c. 74 e 75) do *take 1*

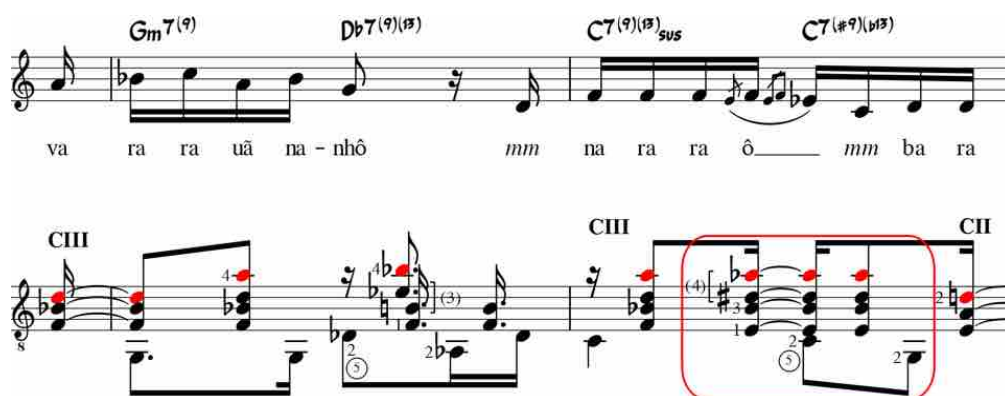


Fig. 65 – *Chord melody* criado – por meio do auxílio da pestana com dedo 4 – em relação à melodia executada pela cantora. Trecho do B da seção de improvisação (c. 44 ao 46 – *take 2*)

A fim de ilustrar a importância das escolhas violonísticas de Horta, abrimos neste ponto do trabalho um parêntese, e propomos algumas situações hipotéticas, caso o excerto anteriormente exposto na figura 63 tivesse sido executado com outra lógica mecânico-instrumental. Como tais trechos não são transcrições dos fonogramas, os destacamos em azul, a fim de diferenciá-los, sublinhando sua condição de exercício; ainda com o fim de facilitar a comparação entre a execução de Horta e as situações hipotéticas propostas, repetimos a figura 63 ao lado de cada imagem elaborada. É possível verificar nos exemplos a seguir (figuras 66, 67 e 68), que o uso da pestana com dedo 3 (reiteraões da figura 63) possibilitou a Horta a movimentação do *chord melody* sem precisar omitir notas dos acordes.

Nota-se nos compassos 9 e 10 das figuras 66 e 67, que ao invés da pestana com dedo 3, os dedos 3 e 4 (sem pestana) é que foram utilizados nas notas Ré, e Fá. Por este motivo, observa-se pela figura 66, que se

tornou irrealizável o toque das notas Dó e Si, mantendo as notas Sol, Ré, e Fá. Já na figura 67, as notas Dó e Si, apareceram, porém como se pode ver, há a supressão da nota Fá do compasso 10. Na figura 68, em oposição ao uso da pestana com dedo 3, há a utilização da pestana com dedo 1 nos compassos 9 e 10. Por conta disto, se percebe a ausência da nota Sol.

Fig. 63 (repetição) – Chord melody criado com auxílio da pestana.

Fig. 63 (repetição) – Chord melody criado com auxílio da pestana.

Fig. 66 - Situação hipotética: ausência das notas Dó e Si, com dedo 3.

Fig. 66 - Situação hipotética: ausência das notas Dó e Si, com dedo 3.

Fig. 63 (repetição) – Chord melody criado com auxílio da pestana com dedo 3.

Fig. 63 (repetição) – Chord melody criado com auxílio da pestana com dedo 3.

Fig. 67 - Situação hipotética: ausência da nota Fá

Fig. 67 - Situação hipotética: ausência da nota Fá

Fig. 63 (repetição) – Chord melody criado com auxílio da pestana com dedo 3.

Fig. 63 (repetição) – Chord melody criado com auxílio da pestana com dedo 3.

Fig. 68 - Situação hipotética: ausência da nota Sol

Fig. 68 - Situação hipotética: ausência da nota Sol

5. COMPARANDO TAKES

Apesar de ambas as gravações serem estruturadas com a mesma estrutura formal, o caráter improvisado das performances pode ser constatado pelas numerosas diferenças entre os dois *takes*. Por meio de uma observação no plano macro, é possível apreender certa atmosfera informal nas performances ora examinadas. Como a própria cantora Joyce Moreno afirma em entrevista ao *site* Museu Clube da Esquina, “tem música em que você vê que a gente não combinou nada, como ia acabar, como começa do jeito que saiu, ficou uma *jam session*¹⁰”. Destacamos ainda a diferença de andamento entre as versões, uma vez que no *take 1* (aprox. 70 bpm) verifica-se pulso mais movido em comparação ao *take 2* (aprox. 55 bpm).

Com relação à forma, a introdução é a seção que mais elementos diferentes possui: enquanto no *take 1* há treze compassos, no *take 2* há quatro. Os quatro primeiros compassos das duas versões têm semelhanças; nas duas Horta cita a melodia do trecho em que a letra contém os dizeres “Vejo a mesma luz, vejo o mesmo céu, vejo o mesmo mar” (fig. 69). No entanto, em cada oportunidade o músico manipula este material de maneira diferente; enquanto no *take 1* (fig. 70) Horta harmoniza a melodia com sobreposições de quartas e posteriormente pêntades, no *take 2* (fig. 71) esta passagem é abordada primordialmente com a melodia em terças.



Fig. 69 – Excerto da seção B do *take 1* (c. 26 ao 29). Trecho citado por Horta nas introduções dos dois *takes*.



Fig. 70 – Quatro primeiros compassos da introdução do *take 1*

¹⁰De acordo com Pinheiro (2011), *jam session* é um momento mais informal de uma ocasião performática.



Fig. 71 – Introdução *take 2*

As seções seguintes à introdução também possuem diversas diferenças entre as duas performances. No início da seção B' da Exposição, no *take 1* (fig. 72), o *chord melody* criado por Horta segue um movimento cromático, enquanto no mesmo trecho do *take 2* (fig. 73) verifica-se que o músico utiliza no *chord melody* principalmente saltos de quarta e quinta justas.



Figura 72 – 4 primeiros compassos do B' da exposição (c. 38 ao 41) – *take 1*



Figura 73 – 4 primeiros compassos do B' da exposição (c. 29 ao 32) – *take 2*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Empreendemos neste trabalho observar e, tanto quanto possível, analisar alguns aspectos técnicos do estilo de Toninho Horta ao violão, notadamente nos fonogramas explorados; tal ação compreendeu tanto aspectos técnico-instrumentais quanto técnico-musicais. Sublinhou-se em tal percurso o enfoque técnico-

instrumental, com destaque para a maneira como o músico mineiro maneja o braço do violão – notadamente utilizando pestanas com dedos 2, 3 ou 4 – e como ele processa o diálogo destas possibilidades técnico-instrumentais em relação ao emprego de acordes com cordas soltas. Destacou-se, ainda, o levantamento e reflexão acerca das possibilidades rítmicas aplicadas às levadas das quais o instrumentista lança mão em suas performances. Pelo fato de que alguns recursos técnico-instrumentais dos quais Horta se vale não sejam tão difundidos entre os violonistas, acreditamos que estes requerem ainda investigação mais aprofundada, uma vez que tais artifícios parecem possibilitar que ele tenha à sua disposição mais possibilidades musicais/instrumentais do que a média dos instrumentistas.

Nas considerações empreendidas com enfoque técnico-musical, salientou-se a harmonia como matéria de destaque no material analisado. Com suporte no cotejamento das harmonias empregadas nos dois *takes* – assim como em relação à gravação do grupo “Os Cariocas” (1963) – é possível inferir que Horta está a todo o momento “se arriscando” em sua performance. Por meio da comparação dos acordes, *voicings* e inversões utilizadas nos distintos fonogramas, constatamos a maneira como o músico continuamente experimenta novas possibilidades harmônicas. Mesmo que diversas passagens entre os dois *takes* partilhem de acordes em comum, o violonista os elabora, frequentemente, com notas de tensão distintas. Destacamos ainda que o fator **interação** parece estar intrinsicamente ligado a isso, já que as diferentes tensões, inversões, aberturas e *chord melodies* caminham de acordo com a interpretação e/ou improvisação executadas pela cantora Joyce Moreno.

Pretendemos com este artigo agregar mais uma contribuição ao conjunto de esforços que vêm sendo empreendidos no campo da pesquisa em música, especificamente no que tange à música brasileira popular, subárea em franca expansão. Acreditamos que examinar tecnicamente procedimentos e elementos presentes nas performances de importantes instrumentistas, com consistentes trajetórias e discografias na música popular – como é o caso de Horta – contribui sistematicamente para a difusão deste conjunto de saberes, bem como para a formação de músicos-pesquisadores. Neste caso específico, julgamos ainda de suma importância a abordagem acerca dos aspectos idiomáticos do violão, que se não fosse a transcrição em partitura inerente a um estudo como esse, poderiam ser obstáculos quase intransponíveis a muitos possíveis interessados no *modus operandi* violonístico de Horta. Finalmente, por meio dos dados obtidos neste trabalho, consideramos que as técnicas usadas pelo músico podem indicar novas perspectivas de exploração sobre os recursos idiomáticos do violão.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Hermínio Carlos de. *A Canção Viver de Amor de Toninho Horta e Ronaldo Bastos: aspectos composicionais e de performance em um arranjo para trio de oboé, trompa e piano*. 2005. 41 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Rio de Janeiro: Unirio, 2001. Dissertação (Mestrado em Música).

FONSECA, Douglas Martins da Costa. *Concepção Harmônica de Toninho Horta*. Relatório de Iniciação Científica – Campinas, UNICAMP, 1999.

LACERDA, Guilherme José Machado. *Aspectos Estilísticos do Guitarrista Toninho Horta*. Relatório de Iniciação Científica. Instituto de Artes, Unicamp, 2007.

MAIA, Marcos da Silva. *Técnica híbrida aplicada ao violão*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2007. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/>>. Acesso em: 26 jul. 2017.

MUSEU CLUBE DA ESQUINA, *Joyce*: depoimento. Disponível em: <<http://www.museuclubedadesquina.org.br/museu/depoimentos/joyce/>> Acesso em: 2 jul. 2017.

Música & Informação. *Joyce e Toninho Horta – Sem Você “Álbum Completo”* Full Album. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gdaX7EtvI0o>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

NICODEMO, Thais Lima. *Terra dos pássaros: uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2009. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/>> Acesso em: 22 jul. 2017.

PINHEIRO, Ricardo. Aprender fora de horas: A jam session em Manhattan enquanto contexto para a aprendizagem do jazz. *Acta Musicologica*, v. 83, n. 1, p. 113. 2011. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23075201?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 02 ago. 2017.

WIESE, Bartolomeu Filho. *Radamés Gnattali: o Concertino n. 2 para violão e orquestra e a utilização do dedo mínimo da mão direita*. In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, Rio de Janeiro, 2010, XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, p. 693-700. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2759/2068>>. Acesso em 26 jul. 2017.